
Johann Christian
BACH

Concerto d'organo in B

PROBEARTHAU
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Carus 38.502



Johann Christian
BACH

Concerto d'organo in B

per due Violini, Basso ed Organo

herausgegeben von / edited by
Wilhelm Krumbach

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
Christian Bach · Ausgewählte Werke
z.B.: Orchesterwerke und Konzerte

Partitur / Full score



Carus 38.502

Vorwort

Einen Beitrag zur Orgelmusik würde man wohl von keinem der vier großen Söhne Johann Sebastian Bachs weniger erwarten als von Johann Christian, dem jüngsten – dem *italienischen* und *Mailänder*, dem *englischen* und *Londoner*, dem *welschen*, dem *galanten Bach*. In das starken Schwankungen unterworfene Bild¹, das sich die Mit- und Nachwelt von seinem Wirken, Wesen und Werk gemacht hat, scheint sich eine gründlichere Beschäftigung mit dem königlichen Instrument des Vaters nur schwer einzufügen zu wollen – wie überhaupt Johann Christian im Kreise seiner Brüder allzu gern als das Weltkind inmitten der Propheten angesehen worden ist.

1735 zu Leipzig geboren, war er schon für seine Zeitgenossen mehr ein Zöglings seiner Brüder und des Weltlaufs² als Schüler und künstlerischer Erbe seines Vaters. Weiter als die Brüder entfernte er sich in seiner Entwicklung von dem Vorbild, das ihnen die Kunst und Persönlichkeit Johann Sebastian Bachs ebenso großartig wie unzeitgemäß gegeben hatte: „So viel Geschmeidigkeit des Geistes, so viel Accommodation in den Genius des Seculums, so viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, – hat wohl noch niemand wie dieser Bach gehabt“, bemerkte schon der vier Jahre jüngere Chr. Fr. D. Schubart³. Und doch hat Johann Christian Bach⁴ diesen Genius seines Jahrhunderts musikalisch mitgestaltet wie nur wenige seiner Zeitgenossen, von denen die sensibleren sehr wohl verspürten: *Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmacks schimmert immer der Riesengeist seines Vaters durch*⁵. Ihm verdankt auch der jüngste Sohn die ersten, prägenden künstlerischen Erfahrungen, die Grundlagen seiner musikalischen Bildung⁶ – und eine Unterweisung im Orgelspiel, die zu Hoffnungen berechtigt haben mag. Denn aus welchem anderen Grund hätte der Vater ausgerechnet Johann Christian sein Orgel-Übungsinstrument, *3. Clavire nebst Pedall . . . bey Lebzeiten . . . geschenkt*⁶ haben sollen?

Von Carl Philipp Emanuel, der ihn nach des Vaters Tod zu sich ins friderizianische Berlin geholt hatte, um ihn im Klavier und der Komposition vollkommen zu machen⁷, trennt sich der undzwanzig Jahre jüngere Stiefbruder schon bald. Nachdem sich auch schon daselbst durch verschiedene Kompos mit Beyfall gezeigt⁷, wendet sich Johann Christian (oder 1756, wir wissen es noch immer nicht genau) vera patria della musica zu. In Mailand findet er zugigen Mäzen in dem Cavaliere Conte Agostino L Bologna seinen wahren Lehrmeister in P Giamp¹

¹ Susanne STARAL, Johann Christian BACH, Die Musikforschung XXVI, 1973, 2.

² Johann Friedrich REICHARDT
mitgeteilt auch in: Bach-Do^r
Johann Sebastian Bachs 1'
Kassel, Leipzig &c. 1972.

³ Christian Friedrich Tonkunst, Wien 1969), 201.

⁴ Zur Biographie Bach, 21 weite 44^r

Ausgabequalität gegen einschlägigen lexikalischen Literatur
5 mutung, daß Joh. Chr. Bach Er-
en von Joh. Elias Bach, Joh. Schneider
en habe, gibt es kaum ausreichende Beweise.
Ende 175
1-Dokumente I, *Fremdschriftliche und gedruckte*
-Dokumente II, *Wissenschaftsgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*
mann und Hans-Joachim Schulze), Kassel, Leipzig &c.
§, 498 ff., insbes. 504.

⁷ Erns ~~wig~~ GERBER, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler... 1. Theil*, Leipzig 1790 (photomech. Ndr., hg. Othmar Wessely, Graz 1977), Sp. 83 ff.

Martini⁸, bei dem er nicht nur sich schnell die leichte Schreibmanier der Italiener aneignet⁹, sondern vor allem gründliche Kenntnisse im strengen Stil, der *perfetta musica* der Alten erwirbt. Hatte er sich bis dahin vorwiegend der Klavierkomposition in Sonaten und orchesterbegleiteten Konzerten gewidmet, so machen nun zahlreiche Kirchen- und Instrumentalwerke den Namen des *Signor Bach di Milano* rasch und weithin bekannt. So dürfte es Johann Christian Bach nicht nur einflußreicher Protektion, sondern viel mehr noch seinen außerordentlichen musikalischen (und eben auch besonderen organistischen) Fähigkeiten zu verdanken gehabt haben, daß er 1760 in das keineswegs unbedeutende Amt eines Mailänder Domorganisten berufen wird. Hat er in ihm tatsächlich nur einen netten kleinen Posten und einen vorzüglichen Rückhalt fürs Alter gesehen¹⁰ – oder nicht vielleicht doch auch Verpflichtung und 'Ab, sich, den Erwartungen der Öffentlichkeit entsprech' stens gelegentlich auch kompositorisch mit dem j' en Instrument auseinanderzusetzen?

„*...ch als seine Opern oder Sinfonien sind es die Werke für mit Klavier*¹⁴ – das Cembalo zunächst, dann immer stärker *...ch den Hammerflügel als moderne Alternative* –, die Johann Christian Bachs Namen dem europäischen Publikum bekannt gemacht und das geschichtliche Bild seiner Kunst im Bewußtsein der Mit- und Nachwelt geprägt haben. Von etwa 60 Sonaten und Solostücken¹⁵ über ca. 80 Kammerkompositionen mit obligatem Clavier (in mannigfach wechselnden Besetzungen vom Duo bis zum Sextett) spannt sich der Bogen bis hin zu fast 40, zunächst nur von Streichern, später auch zusätzlichen

⁸ Zu Joh. Chr. Bachs und Ag. Littas Briefwechsel mit P. Martini vgl. Anne SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An annotated Index*, New York 1979, Nr. 303–334 bzw. Nr. 2762–2768. Die wichtigsten Briefe Joh. Chr. Bachs in engl. Übersetzung bei Charles Sanford TERRY,

⁹ Hugo RIEMANN, *Die Söhne Bachs*, in: Präludien und Studien III, Leipzig 1901, 182.

¹⁰ So äußert sich, wohl etwas neidisch, Conte Ag. Litta, zitiert nach

¹¹ Hans ENGEL, *Das Instrumentalkonzert I*, Wiesbaden 1971, 270.

¹² Zitiert nach Walter HAACKE, *Die Söhne B...*

1962, 39.
13 Percy M. YOUNG, a.a.O. (s. Anm. 4), 294.

¹⁴ Eine Übersicht über diesen Schaffensbereich gibt Charles Sanford TERRY, a.a.O., in seinem themat. Werkverzeichnis.
¹⁵ Dazu Ilse Susanne BAIERLE (-STARAL), *Die Klavierwerke Johann*

Bläsern (zum Teil *ad libitum*) begleiteten Klavierkonzerten¹⁶. „Der gefälligste, einnehmenste Gesang, verbunden mit geschäftiger und lebhafter Instrumentalbegleitung zeichnet diese Werke aus und macht sie zu Lieblingsstücken . . . in den Conzerten jeder Nation. Eben so hat das naive Tändelnde, die lebhafte Freude, welche durchaus in seinen Klavierwerken herrscht, den Beyfall beyder Geschlechter jeder Nation ihm zu eigen gemacht. Nicht so bald war eins seiner Werke erschienen, als es auch die Hände der Liebhaber allgemein beschäftigte. Und so kann man mit Grunde behaupten, daß ihm vorzüglich der stärkere Anwachs der Klavierliebhaber und Liebhaberinnen in unsern Tagen zuzuschreiben ist“ – das ist, von E. L. Gerber¹⁷ 1790 formuliert, das allgemeine Urteil der Zeit über diesen Schaffensbereich des jüngsten Bach-Sohnes, von dem zweifellos die stärksten Wirkungen auf die Mit- und Nachwelt – bis hin zu Mozart¹⁷ – ausgegangen sind.

Die Gattung des Klavierkonzerts steht bei Johann Christian Bach zeitlebens im Brennpunkt des kompositorischen Interesses. Sie ist für die Ausbildung seines persönlichen Stils von zentraler Bedeutung. Schon in den Berliner Jugendjahren hat er sich mit ihr sehr intensiv auseinandergesetzt, ohne sich ganz der eigen-tümlichen Empfindsamkeit Carl Philipp Emanuels aufzuschließen. Auf eines der mit zahlreichen eigenen Korrekturen übersäten Autographen¹⁸ jener Zeit setzt er die für sein Persönlichkeitsbild so aufschlußreiche Bemerkung: „Ich habe dieses Conc.(ert) gemacht, ist das nicht schön?“. Diese Gattung ist der Punkt, wo Johann Christian wohl am entschiedensten – und vielleicht am unmittelbarsten – an die Kunst seines Vaters anknüpft. Denn die Entstehungsgeschichte des Klavierkonzerts ist an eine einzige Person gebunden, an die Johann Sebastian Bachs¹⁹. Die Begegnung mit Padre Martini (der sich gerade in den späten 1750-er Jahren ebenfalls mit dieser Gattung beschäftigt hat) und überhaupt mit der Musik Italiens mag die entscheidenden, weiterführenden Impulse vermittelt haben. Sie führen zu einer Auflichtung des Orchestersatzes (unter Verzicht auf die in den Berliner Werken auffallend prägnant ausgebildete Viola-Partie), zu einer gewissen Einebnung des Solo-Tutti-Gegensatzes und einer stärkeren Verknüpfung von konzertanter Partie und orchesterlicher Begleitung in der wohl aus der Kammermusik übernommenen „durchbrochenen Arbeit“, zu einer formalen Annäherung an den sich ausbildenden Sonatensatz- und Rondo-Typus klassischer Prägung, zu einer neuartigen Kantabilität des Solo-instruments, die unter dem Eindruck der italienischen Opern-Arie steht und schließlich für Johann Christian Bachs individuelle Musiksprache charakteristische „singende Allegro“ mündet, an welche Mozart (zuerst in seinen Konzert-Bearbeitungen Johai. Christian Bach'scher Sonaten, KV 107, um 1770/71) an. So hat Johann Christian Bach die von seiner Gattung des Klavierkonzerts tiefgreifend Klassik weitergegeben, ja geradezu die Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens Wandlungsprozeß – vielleicht Jof mind ie

16 Zu Joh. Chr. Klavierkonzerte,
wicklung des Klavierkon-
der Internationalen M
36 ff.; Heinrich Pet-
strumentalmusik se-
SCHERING, Gesch.
146 ff.; Han-
von Moz-
konzer-
scha'
197.

17
1971
lität gege
ur, vor allem Hermann ABERT,
eo SCHRADE, W.A. Mozart, Bern

Ausgabekennzeichnung „GER, a.a.O., Tafel 18.
FF BRECHT, *Das Klavierkonzert*, in: Gattungen
und Darstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, Bern
Johan ... 744–784, hier insbes. 746, sowie Werner BREIG,
... Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts, in:
... 1980, S. 21f.

²⁰ Hans ENGEI, *s.a.Q.* 1971 (*z. Ann.* 11), 871.

tendste kompositorische Leistung – hat sich vor allem in den Mailänder Jahren vollzogen und war bei der Übersiedlung nach London in den 6 Konzerten op. I weitgehend abgeschlossen. Am Gattungsbild des Klavierkonzerts haben Johann Christian Bachs spätere Werke – die *Sei Concerti* op. VII (London 1770), die beiden bei Hartknock (Riga, um 1771) erschienenen Konzerte und die letzte Sammlung op. XIII (London 1777) – nichts Wesentliches mehr verändert, auch wenn sie manches formale und inhaltliche Detail reicher ausbilden²¹.

In diesem Rahmen stehen auch die hier erstmals im Neudruck vorgelegten drei Orgelkonzerte von Johann Christian Bach. Die handschriftlichen Quellen zu unserer Ausgabe, drei von gleicher Hand herrührende Stimmensätze aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, befinden sich unter den Signaturen und mit den Titeln (auf der Solostimme)

- 679.14 Concerto Rondo / à / Organo / Con 2 Violini /
é / Basso / in F // Del Sig^{re} Bach.
679.15 Concerto à Organo / Con 2 Violini / é / Basso /
in B. // Del Sig^{re} Bach.
679.19 Concerto à Organo / Con 2 Violin
in E B. // Del Sig^{re} Bach.

21 Karl GEIRINGER a.a.O. 471 ff

²² Rita BENTON (ed.), *Directory of Music Research Libraries II* (RISM, Series C, 2), Iowa City / Kassel 1970, 31.

²³ Vgl. dazu die Fundort-Nachweise des themat. Werkverzeichnisses bei Charles Sanford TERRY, a.a.O.

²⁴ P. Pirmin VETTER, Art. *Einsiedeln*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, III, Kassel 1954, Sp. 1199 ff.

25 Davon berichtet die Einsiedler Kloster-Überlieferung – lt. mündlicher Mitteilung von P. Kanisius ZUND, dem langjährigen Betreuer der Musikbibliothek – die durch archivalische Nachweise freilich zu verifizieren bleibt.

²⁶ Franz Josef KIENBERGER, *Studien zur Geschichte der Messenkomposition der Schweiz im XVIII. Jahrhundert*, Freiburg/Schweiz 1968 (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, 8.), 28 ff.

²⁷ Schriftvergleiche, die möglicherweise zu seiner Identifizierung führen könnten, müssten wohl das gesamte Material der Johann-Christian-Bach-Quellen und weitere Einsiedler Manuskriptbestände einbeziehen. Dazu fehlen indes alle Vorarbeiten.

²⁸ Seine 1754 posthum als Opus IX in London veröffentlichten Orgel/Cembalo-Konzerte stehen nicht in der Händel-Nachfolge seiner Wahlheimat, sondern ganz in den Stiltraditionen Oberitaliens. Vgl. dazu die Neuausgabe des *Concerto I* (A-Dur) durch Hedda ILLY in: Hortus Musicus 196 (Kassel 1971).

schlüssigen Hinweise geben; doch hätte sich für Johann Christian Bach in seinem Mailänder Organistenamt zweifellos am ehesten Anlaß für Kompositionen dieser Art geboten. In ihrem einsätzigen Allegro-Charakter stehen diese Werke jedenfalls in einer gewissen Parallele zu Mozarts gleich besetzten, wenn auch im Solopart weit weniger konzertant ausgebildeten Salzburger Kirchensonaten, deren Gestaltung man wohl zu Recht als *künstlerischen Niederschlag von Eindrücken... von seiner ersten Italienfahrt*²⁹ ansehen darf, wenn dort auch keine unmittelbaren kompositorischen Vorbilder in Überlieferung greifbar werden. So könnten diese drei Orgelkonzerte Johann Christian Bachs im Mailänder Domgottesdienst sehr wohl als *Sonata all'Epistola* zwischen Epistel und Evangelium gedient haben.

Alle derartigen Mutmaßungen werden freilich dadurch relativiert, daß sich diese drei Orgelkonzerte notengetreu, wenn auch in der Begleitung durch 2 Oboen und 2 Hörner *ad libitum* bereichert, als Sätze in Johann Christian Bachs zuerst 1777 bei John Welcker in London erschienenem Opus XIII

*A third sett of six concertos for the harpsichord, or piano forte, with accompaniments for two violins and a bass, two hautboys and two french horns ad libitum*³⁰

wiederfinden, dessen von Hummel (Den Haag/Berlin) veranstalteter Nachdruck sich übrigens ebenfalls in Besitz der Musikbibliothek des Stifts Einsiedeln (Signatur 673.2) erhalten hat. In dieser zweifellos populärsten und am weitesten verbreiteten Sammlung Johann Christian Bachscher Klavierkonzerte begegnen

Concerto Rondo F-Dur als 2. (=letzter) Satz von Op. XII, Nr. 3
Concerto B-Dur als 1. der 3 Sätze von Op. XIII, Nr. 4³¹
Concerto Es-Dur als 1. der 2 Sätze von Op. XIII, Nr. 6.

Gleichwohl berechtigt dieser Umstand nicht ohne weiteres zu der Annahme, daß es sich bei den vorliegenden Orgelfassungen um nachträgliche Bearbeitungen der entsprechenden Klavierkonzertsätze von fremder Hand, oder genauer: um ihre Inanspruchnahme für die Orgel unter dem (vom Klangbild her einleuchtenden) Verzicht auf die *ad-libitum*-Bläser handelt. Denn mit kaum weniger triftigen Gründen könnte man auch davon ausgehen, daß Johann Christian Bach – zumal in der hedonistischen Lebensauffassung und spürbar nachlassenden Schaffenskraft seiner späteren Jahre – gelegentlich auf ältere, ihr wohlgelungen scheinende und noch nicht publizierte Arbeiten zurückgriff, um sie in den Kontext neuer Werke einzufügen so, wie ja auch sein Vater Johann Sebastian P nach 1739 entstandenen Cembalokonzerten auf Sinfonien aus den Jahren 1726–1728 zurückging. Gegen eine Priorität der Orgelfassungen dieser Konz weder der geforderte Manualumfang von „f“ italienischen (und übrigens auch der Zeit verfügbar war, noch das instru das sich, so „klavieristisch“ es aus anmuten mag, doch vollständig (und europäischen) Orgels Frage, die sich ganz ähr dependenzen zwischen sitionen Johann C Das ändert nich die auf so anm von den Orgel zu den K konz Sal“

„Kirchensonaten, in: Deutsche Musikkultur I, auch Minos E. DOUNIAS in seinem Vorwort MOZART, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, 1957, S. VII.

ssel 1971, B 282 und die Nachdrucke B 283 – B 297.

ch Ludwig LANDSHOFF in: Edition Peters 4337 (Leip Dieses Werk erfuhr auch eine Klavier(solo)bearbeitung durch Jos HAYDN (1790).

³² Dazu zuletzt Werner BREIG, a.a.O. (s. Anm. 20).

Unsere Ausgabe folgt dem sehr korrekt und von musikalisch erfahrener Hand niedergeschriebenen Text der Einsiedler Quelle. Zu Vergleichszwecken wurde in einigen wenigen Zweifelsfällen der Welcker-Druck des Op. XIII beigezogen. Die Bezeichnung der Dynamik und Artikulation wird in der Quelle erst in der Synopse aller *partes* vollständig: Dies zeigt einmal mehr, wie aufmerksam im 18. Jahrhundert auch die Accompagnisten aufeinander und auf den Concertisten gehört haben. Alle Ergänzungen des Herausgebers sind im Druckbild deutlich erkennbar, Abweichungen vom Text der Vorlage im Kritischen Bericht verzeichnet. Aus ihm ist auch zu ersehen, wo die Neuausgabe in der heute üblichen Weise $\ddot{\text{A}}$ und $\ddot{\text{B}}$ als lange bzw. kurze Vorschläge unterscheidet, während ihre Notation in den Einsiedler Manuskripten wie im Welcker-Druck (und überhaupt in den Quellen jener Zeit) oft bunt und willkürlich durcheinanderläuft³³. *Tutti*- und *Solo*-Partien sind in der Vorlage wie in der Edition durch Hinweise gekennzeichnet; sie mögen der heutigen Musizierpraxis entsprechend vor allem bei stärkerer Streicherbesetzung als Aufforderung zu einer Reduzierung des *Ripieno* bei der Begleitung *col*-Passagen verstanden werden. Der Generalbaß $\ddot{\text{A}}$ gelstimme in der Quelle sorgfältig beziffert, ir sogar weitgehend (nämlich bis auf das Sc F-Dur-Konzert teilweise ausgeschrieben) schlag des Herausgebers im Kleindruck Interpreten nach Belieben und G sollte³⁴. Seiner Fantasie bleibt Stelle – z.B. *Concerto B-Dur*, T. 76, T. 151 – kleine K improvisatorisch einzubringen, auch die in der Quelle sischen Fingersätze und Fingerzeichen

Die Wahl d $\ddot{\text{A}}$ $\ddot{\text{B}}$ $\ddot{\text{C}}$ $\ddot{\text{D}}$ $\ddot{\text{E}}$ $\ddot{\text{F}}$ $\ddot{\text{G}}$ $\ddot{\text{H}}$ $\ddot{\text{I}}$ $\ddot{\text{J}}$ $\ddot{\text{K}}$ $\ddot{\text{L}}$ $\ddot{\text{M}}$ $\ddot{\text{N}}$ $\ddot{\text{O}}$ $\ddot{\text{P}}$ $\ddot{\text{Q}}$ $\ddot{\text{R}}$ $\ddot{\text{S}}$ $\ddot{\text{T}}$ $\ddot{\text{U}}$ $\ddot{\text{V}}$ $\ddot{\text{W}}$ $\ddot{\text{X}}$ $\ddot{\text{Y}}$ $\ddot{\text{Z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\text{f}}$ $\ddot{\text{g}}$ $\ddot{\text{h}}$ $\ddot{\text{i}}$ $\ddot{\text{j}}$ $\ddot{\text{k}}$ $\ddot{\text{l}}$ $\ddot{\text{m}}$ $\ddot{\text{n}}$ $\ddot{\text{o}}$ $\ddot{\text{p}}$ $\ddot{\text{q}}$ $\ddot{\text{r}}$ $\ddot{\text{s}}$ $\ddot{\text{t}}$ $\ddot{\text{u}}$ $\ddot{\text{v}}$ $\ddot{\text{w}}$ $\ddot{\text{x}}$ $\ddot{\text{y}}$ $\ddot{\text{z}}$ $\ddot{\text{a}}$ $\ddot{\text{b}}$ $\ddot{\text{c}}$ $\ddot{\text{d}}$ $\ddot{\text{e}}$ $\ddot{\$

KRITISCHER BERICHT

Abkürzungen:	Org.	= Orgel	62	Org.	1. H.	
	V. I	= Violino Primo				
	V. II	= Violino Secondo	66	Vc/B.	1. Note Viertel	
	Vc/B	= (Violoncello &) Basso	74, 78	Org.	1.H., 1.–4. Achtel zuerst f' c" a' c",	
	GB	= Generalbaß-Bezifferung			nach Rasur geändert in d' a' f' a'	
	l. H.	= linke Hand	79	Org.	r. H. fehlt ♭ vor dem 7. Achtel c"	
	r. H.	= rechte Hand	85	Org.	r. H. Vorschlag ♪	
			88	Vc/B.	♪ steht bereits zu Beginn T. 87, an	
Quelle:	Stift EINSIEDELN (Schweiz), Musikbibliothek, 679.15				V. I/II angeglichen	
	Handschriftlicher Stimmensatz aus dem 18. Jahrhundert,		98, 99	Org.	r. H. fehlt jeweils ♭ vor der 1. Note (e")	
	bestehend aus				des Triller-Nachschilds	
a)	Solostimme (9p) mit dem Titel:		101	V. II	fehlt ♭ vor 2. 16tel e"	
	Concerto à Organo / Con 2 Violini / é / Basso / in B //		120	Org.	1.H. 2. Viertel: Viertelnote statt ♩:♩	
	Del Sigre Bach.				angeglichen an T. 119	
b)	Violino Primo (2p)		123	Vc/B.	♪ bereits unter 1. Achtel, angeglichen	
c)	Violino Secondo (2p)		128	Org.	an V. I/II	
d)	Basso (2p)		129	V. I	1.H., 1. Viertel: fehlen ♭	
			130	Org.	fehlt b	
					1.H., 3.–4. Viertel (im H:	
					Manualumfang der deu	

In folgenden Lesarten weicht die Quelle von der vorliegenden Ausgabe ab:

Takt	Stimme	Anmerkung
10–11	V. I, V. II, Org.	alle Vorschläge ♪
12	Org.	r. H., 2. Takthälfte, Artikulation: ♩ 
14	V. I	Vorschlag ♪
15	Org.	r. H. staccato-Punkte statt Striche
24, 28	V. I	Vorschlag jeweils ♪
30	Vc/B.	p steht unter dem 1. Achtel
43–44	Org.	r. H. Vorschläge ♪
47	Org.	r. H. Vorschlag ♪
59 pass.	Org.	Die Fingersätze sind im MS von alter Hand mit Bleistift eingetragen. Ob sie auf den Schreiber des Notentexts zurückgehen, lässt sich nicht entscheiden. Doch zeigen die Ziffern den Duktus des 18. Jahrhunderts.
61	V. II	2.–4. Viertel 

62	Org.	1. H.	
66	Vc/B.	1. Note Viertel	
74, 78	Org.	1.H., 1.–4. Achtel zuerst f' c" a' c",	
		nach Rasur geändert in d' a' f' a'	
79	Org.	r. H. fehlt ♭ vor dem 7. Achtel c"	
85	Org.	r. H. Vorschlag ♪	
88	Vc/B.	♪ steht bereits zu Beginn T. 87, an	
98, 99	Org.	V. I/II angeglichen	
101	V. II	r. H. fehlt jeweils ♭ vor der 1. Note (e")	
120	Org.	des Triller-Nachschilds	
123	Vc/B.	fehlt ♭ vor 2. 16tel e"	
128	Org.	1.H. 2. Viertel: Viertelnote statt ♩:♩	
129	V. I	angeglichen an T. 119	
130	Org.	1.H., 1. Viertel: fehlen ♭	
		fehlt b	
		1.H., 3.–4. Viertel (im H:	
		Manualumfang der deu	
		notiert:	
132	Org.	1.H. 	
163	Org.	r. H. T.	
166	Org.	at	
171	Org.	" v	
184	Org.	t. t.	
191	Org.	z	
202	Org.	z	
203	Org.	z	
208	Org.	z	
209	Org.	z	

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBEPAKET • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBEPAKET • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBEPAKET • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBEPAKET • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Preface

Of the four great sons of Johann Sebastian Bach, one would least expect a contribution to organ music from the youngest, Johann Christian, who was known as the *Italian, Milanese, English, London* and the *courtly* Bach. His impact, character and work gave rise to a picture¹ subject to sharp divergencies of opinion, in which a deeper involvement with his father's kingly instrument seems only with difficulty to have become a part. In general, Johann Christian has all too often been considered a child of the world among the prophets in relation to his brothers.

Born 1735 in Leipzig, for his contemporaries he was already “more a pupil of his brothers and of the course of the world” (*mehr ein Zögling seiner Brüder und des Weltlaufs*)² than a student and inheritor of his father’s art. During his development he distanced himself more than his brothers from the example which Johann Sebastian Bach’s art and personality had given them so splendidly though just as unsuitably to the time: “such intellectual flexibility, such adaption to the secular genius, such subjugation of profound theory to the fleeting melody shapes of the time – no one has had this like Bach” (*So viel Geschmeidigkeit des Geistes, so viel Accommodation in den Genius des Seculums, so viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, – hat wohl noch niemand wie dieser Bach gehabt*) commented Chr. Fr. D. Schubart, who was four years his junior³. And yet Johann Christian Bach⁴ influenced the musical portrayal of his century’s genius as only few of his contemporaries could, the most sensitive of whom well perceived that “amidst the frivolity of tastes then in fashion the great spirit of his father always gleams through” (*Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmacks schimmert immer der Riesengeist seines Vaters durch*)⁵. His youngest son is also obliged to him for his first impression-creating artistic experiences, the foundations of his music education⁵ – and for organ tuition which may well have shown promise. For what other reason would have induced the father to give Johann Christian his own instrument “with three keyboards and pedal . . . during his own lifetime” (*3. Clavire ne’ Pedal . . . bey Lebzeiten . . . geschenkt*)⁶ to practise on?

After their father's death, Carl Philipp Emanuel fetched his half-brother – 21 years younger than he – to the court of Frederick the Great. His intention was to "make him perfect in piano playing and composition" (*im Klavier und Komposition vollkommen zu machen*)⁷. Johann Christian Bach did not remain with him very long.

¹ Susanne STARAL, Johann Christian /
in: Die Musikforschung XXVI, 197°

² Johann Friedrich REICHARDT
also in: Bach-Dokumente III
Sebastian Bachs 1750-18'
Leipzig etc. 1972, 548.

³ Christian Friedrich Tonkunst, Vienna (1960), 20.

stadt 1969), 20
4 For a fundame
Christian Bach,
charac^t
Mur^t
L^t

tabequalität gegen
support the conjecture – which
5. lexical literature on the subject –
drought up by Joh. Elias Bach, Joh.
nikol.
rec
oku
hen
n of J.S. Bach's estate on 11.11.1750, cf:
emdschriftliche und gedruckte Dokumente
Johann Sebastian Bachs 1685–1750 (ed. Werner
as Joachim Schulze), Kassel Leizig etc. 1969 Doc.

⁷ Ern. AUSG. *ig GERBER, Historisch-Biographisches Lexicon der Tonküns... I. Theil, Leipzig 1790 (photomech. reprint, ed. Othmar Wessely, Graz 1977) column 82 ff.*

several compositional successes there" (*sich auch schon da-selbst durch verschiedene Kompositionen mit Beyfall gezeigt*)⁷ he turned to Italy, the *vera patria della musica*, in 1754 (or 1756, we are still unsure of the exact date). In Milan he found a generous patron in the Cavaliere Conte Agostino Litta, and in Bologna his "true teacher" (*wahren Lehrmeister*) in Padre Giambattista Martini⁸, under whom he not only "quickly acquired the easy Italian style" (*sich schnell die leichte Schreib-manier der Italiener aneignet*)⁹ but above all he gained a thorough knowledge of the preceding generations' strict style of *perfetta musica*. If up to then he had chiefly dedicated himself to piano compositions in sonatas and concertos with orchestral accompaniment, now the numerous sacred and instrumental works quickly began to make the name of *Signor Bach di Milano* widely known. Thus the influential patronage Johann Christian Bach enjoyed could not have been the sole reason for his appointment as the Milan Cathedral organist in 1760, a position by no means insignificant: it is likely that he is indebted to his own extra-talents (in particular on the organ). Did 'nice little situation" (*einen netten kleinen Platz*)¹⁰ excellent pension for later in life' / *halt fürs Alter*)¹⁰, or did he perhaps a motive for at least occasionally compositions for the instrument to public expectation?

Nevertheless, his music in Turin and Naples was outstandingly successful. In 1762 he became the successor of a colleague at the court of Mannheim, Carl Philipp Emanuel Bach, and he quickly established himself as one of the most brilliant and popular composers of his time. His musical style was characterized by a remarkable degree of expressiveness and emotional depth, often achieved through the use of chromaticism and harmonic tension. He composed a large number of works, including concertos, sonatas, and chamber music, which were highly regarded for their technical skill and artistic merit. His reputation spread throughout Europe, and he received numerous commissions from royal courts and nobility. However, his personal life was not always harmonious, and he faced challenges in maintaining his position at the court. Despite these difficulties, he continued to produce innovative and compelling music, contributing significantly to the development of the Classical style.

The works for and including piano¹⁴ – at first for the harpsichord and then increasingly for the pianoforte (*Hammerflügel*) as a modern alternative – were more responsible than the operas and symphonies for making Johann Christian Bach's

⁸ To Joh. Chr. Bach's and Ag. Litta's correspondence with P. Martini cf. Anne SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An annotated Index*, New York 1979, No. 303–334 or 2762–2768. The most important of Joh. Chr. Bach's letters in Eng. translation in Charles Sanford TERRY, loc. cit.

⁹ Hugo RIEMANN, *Die Söhne Bachs* in: Präludien und Studien III, Leipzig 1901, 182.

¹⁰ Conte Ag. Litta's (probably somewhat envious) remark, taken from Karl GEIRINGER, loc. cit. 448.

¹¹ Hans ENGEL, *Das Instrumentalkonzert I*, Wiesbaden 1971, 270.
¹² Quoted from Walter HAACKE, *Die Söhne Bachs*, Königstein/Taunus

1962, 39.

¹³ Percy M. YOUNG, loc. cit. (see note 4), 294.

¹⁴ For a survey of this area of Bach's works see Charles Sanford TERRY, the catalogue of works loc. cit.

name known to the European public and impressing the historic picture of his art on the consciousness of his own and later generations. From about 60 sonatas and solo pieces¹⁵, approximately 80 chamber compositions "with obbligato piano" (*mit obligatem Clavier*) – in manifoldly varying settings from duet to sextet – the range extends to almost 40 piano concertos, which were at first accompanied only by strings and later by additional wind instruments (partly *ad libitum*)¹⁶. "The most pleasing, captivating melody, combined with brisk and vivacious instrumental accompaniment distinguishes these works and makes them favourites . . . in concerts of every nation. The naive playfulness and lively joy, whose strong presence is felt throughout in his piano works, have won him the approval of both men and women of every nation. Hardly had one of his works been published than the hands of the dilettantes were already busy with it. And so one can with good reason claim that the present large increase in the number of amateur pianists is mainly due to him" (*Der gefälligste, einnehmenste Gesang, verbunden mit geschäftiger und lebhafter Instrumentalbegleitung zeichnet diese Werke aus und macht sie zu Lieblingsstücken . . . in den Konzerten jeder Nation. Eben so hat das naive Tändelnde, die lebhafte Freude, welche durchaus in seinen Klavierwerken herrscht, den Beyfall beyder Geschlechter jeder Nation ihm zu eigen gemacht. Nicht so bald war eins seiner Werke erschienen, als es auch die Hände der Liebhaber allgemein beschäftigte. Und so kann man mit Grunde behaupten, daß ihm vorzüglich der stärkere Anwachs der Klavierliebhaber und Liebhaberinnen in unsren Tagen zuzuschreiben ist*) – in 1790 E. L. Gerber¹⁷ thus summed up the contemporary general opinion on this particular area of Bach's youngest son's work, which without doubt had a most pronounced effect on his world and that of later generations, touching even Mozart¹⁷.

The genre of the piano concerto was the focal point of compositional interest during Johann Christian Bach's whole life. It was of chief significance in the development of his personal style. Already in his early years in Berlin he had worked very closely on it without wholly following Carl Philipp Emanuel's peculiar sensitive style. In one of the autograph scripts of that time, strewn with a number of his own corrections¹⁸, he wrote the following comment, shedding greater light on his personality: "I have written this concerto, isn't that nice?" (*Ich habe dieses Conc.(ert) gemacht, ist das nicht schön?*). This genre marks the point at which Johann Christian is most firmly — and perhaps most directly — to the art of his father. For the history of the origin, piano concerto "is associated with one person only, Johann Sebastian Bach" (*ist an eine einzige Person geb. an die Johann Sebastian Bachs*)¹⁹. The encounter with Martini (who was also occupied with this genre in the 1750's) and with Italian music in general, the decisive, continuously productive lightening of the orchestra setting (

¹⁵ See Ilse Susanne BAIERLE (-
Christian Bachs, Vienna 1974).

16 To Joh. Christian's paper
*Die Entwicklung des
 Likationen der Inte'
 issue, part IV), 36
 Bach und die Instr
 163 ff.; Ar
 2 Leipzig:
Klavi'
 ULL
 /r*

„us“

qualität gegenüber Original ev
 ANER,
 906 (Pub
 ment. Second
 an Christian
 müttel 1926,
 rumtakonzerts,
 wicklung des Deutschen
 ag 1927, 5 ff.; Hans
 er Schule, Leipzig 1928
 nzeldarstellungen. 10.), 85 ff.,
 c 11), 269 ff.

„, in particular Hermann ABERT,
 and Leo SCHRADE, *W. A. Mozart*, Bern

19 L AUSGABE INGER, loc. cit., table 18.
 N-ERBRECHT, *Das Klavierkonzert*, in: Gattungen
 der .darstellungen. Commemorative publication for Leo
 Schrau and Munich 1973, 744–784, especially 746; also Werner
 BREIG, „ann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts,
 in: Archiv für Musikwissenschaft XXXVI, 1979, 21–48.

which in the Berlin works were strikingly and precisely developed) to a certain levelling of the solo-tutti contrast and a stronger nexus of the concertante part and orchestral accompaniment in the distribution of themes over various instruments („durchbrochene Arbeit“), which was probably taken from chamber music; to a formal approximation to the self-developing, classic sonata setting and rondo type; to the solo instrument becoming more melodious in a new way – a feature influenced by the aria in Italian opera and finally becoming the “singing allegro” so typical of Johann Christian Bach’s personal musical vocabulary, and which Mozart then adopts (at first in his concerto arrangements of Johann Christian Bach’s sonatas, KV 107, in 1770/71). Thus Johann Christian Bach made a radical change in the genre of the piano concerto created by his father, and passed it on to the classical period, actually “laying the foundations for Mozart’s and Beethoven’s piano concertos” (*Grundlagen für die Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens geschaffen*)²⁰. This process of change – perhaps Johann Christian Bach’s most significant compositional achievement – took place chiefly during the Milan years and was almost complete in the 6 concertos op. I when he moved to London. His later works, the *Sei Concerti* op. 1770, the two concertos published by Hartkern and the last collection op. XIII (London 1776) of the actual piano concerto genre, although developments with regard to details in

Johann Christian Bach's three or four parts written in the second half of the 18th century, shelfmarks and title

- | | | | |
|--------|-----------|---------------|---|
| 679.14 | <i>in</i> | <i>rg.</i> | <i>Con 2 Violini / Bach.</i> |
| 679.15 | <i>B,</i> | <i>ancer.</i> | <i>2 Violini / é/Basso /</i> |
| 6 | | | <i>Con 2 Violino / et Basso / Bach.</i> |

Evaluation Copy - Quality

library of the Benedictine Switzerland²², where Johann known to hold a special place in the hardly anywhere else is his whole work comprehensively and completely in contemplations and publications, and above all the music in Italy is extant in a comparatively rich collection²³. This monastery, with its eminent music, kept in close contact with Milan in the 18th century, sometimes through seminarians staying there to study music, even at the home of Johann Christian Bach himself²⁵; other times through the *Bellenzer Residenz*, the Grammar school in Bellinzona founded by the Jesuits and governed by Einsiedeln after 1675²⁶. It was at that time not only Ticino's most important music centre, but moreover a significant reloading point for Italian church and instrumental music on the way to German-speaking Switzerland and lands lying further north. Whether the manuscript of Johann Christian Bach's organ concertos belong to the numerous pieces of music which came to be in the possession of the Einsiedeln monastery

²⁰ Hans ENGEL, loc. cit. 1971 (see note 11), 274.

²¹ Karl GEIRINGER, loc. cit., 471 ff.

²² Rita BENTON (ed.), *Directory of Music Research Libraries II (RISM, Series C, 2)*, Iowa City/Kassel 1970, 31.

²³ Cf. list of localities in Charles Sanford TERRY's catalogue, loc. cit.

²⁴ P. Pirmin VETTER, Art. *Einsiedeln*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, III, Kassel 1954, col. 1199 ff.

²⁵ The Einsiedeln monastery tradition gives account of this – according to verbal information from P. Kanisius Zünd (†), who was in charge of the Music Library for many years – and it is easily verifiable by archival evidence.

²⁶ Franz Josef KIENBERGER, *Studien zur Geschichte der Messenkomposition der Schweiz im XVIII. Jahrhundert*, Freiburg/Schweiz 1968 (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft. 8.), 28 ff.

through these connections, is not known for sure. For the sources offer no details as to their place and date of origin, or to copyists or possible previous owners²⁷.

Nor can the Italian titles to the works give definite indications, or the fact that the accompaniment of the solo instrument is limited to the "Kirchentrio", which was common in North Italy and South Germany in general, and is especially characteristic of the North Italian organ concerto (e.g. in the case of Giuseppe Sammartini)²⁸; though Johann Christian Bach would doubtless have had most motivation for compositions of this kind during his post as Milan Cathedral organist. These works, with their single movement allegro-character, stand at a certain parallel to Mozart's similar set of Salzburg Church Sonatas (where the solo part is, however, far less concertante), whose creation may rightly be seen as the "artistic upshot of impressions . . . from his first trip to Italy" (*künstlerischen Niederschlag von Eindrücken . . . von seiner ersten Italienfahrt*)²⁹ although no direct compositional models can be seen. So these three organ concertos by Johann Christian Bach could well have served in the Milan Cathedral worship as the *Sonata all'Epistola* between the Epistle and the Gospel readings.

Such speculation has naturally been weakened by the fact that these three concertos for organ are again to be found, exactly the same except for the addition of 2 oboes and 2 horns *ad libitum* in the accompaniment, as movements in Johann Christian Bach's Opus XIII, first published 1777 in London by John Welcker:

*A third sett of six concertos for the harpsichord, or piano forte, with accompaniments for two violins and a bass, two hautboys and two french horns ad libitum*³⁰

Incidentally, the reprint of this, undertaken by Hummel (Den Haag/Berlin), has likewise been preserved in the Einsiedeln Music Library (shelfmark 673.2). In what is doubtlessly the most popular and widespread collection of Johann Christian Bach's concertos, the following compositions occur:

<i>Concerto Rondo F-Dur</i>	as 2nd (=last movement) of op. XII,
	No. 3
<i>Concerto B-Dur</i>	as 1st of 3 movements from op. XIII,
	No. 4 ³¹
<i>Concerto Es-Dur</i>	as 1st of 2 movements from op. X ³²
	No. 6

However, this fact does not immediately warrant the supposition that the available organ versions were later editions of the respective piano concertos, or to be sure that the piano works were taken over for the organ with the *ad libitum* wind instruments. For it would be justifiable to take it that Johann Christian Bach, especially in view of his hedonistic view of life and the noticeable potential of his later years – occasionally as yet unpublished works, which he composed in order to introduce them to his father, Johann Sebastian Bach – wanted to cantata sinfonias from³³

²⁷ A comparison of the sources would help to identify the original Bach sources. There has been no preparatory study.

²⁸ First published posthumously as Opus IX in the style of his adopted country, completely North Italian tradition. Edition of Concerto I (A major) by Peters 196 (Kassel 1971).

²⁹ *Kirchensonaten*, in: Deutsche Musikkultur I, 17, 3, so Minos E. DOUNIAS in his preface to: WOLFGANG AMADEUS MOZART, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, vol. 17, p. VII.

³⁰ Kassel 1971, B 282 and the reprints B 283-B 297.

³¹ New edition by Ludwig LANDSHOFF in: Edition Peters 4337 (Leipzig 1931). This work was also arranged as a piano solo piece by Joseph HAYDN (1790).

chord concertos in 1739³². On the other hand, neither the required compass of manual from contra B♭ to f", which was at that time available on the Italian (and, moreover, on the English) organ, speaks against a precedence of the organ version of this concerto, nor does the instrumental idiom of the solo part which, no matter how "pianistic" it may seem from today's point of view, nevertheless lies completely within the framework of the Italian and European organ style of those days. And so this question, which can be similarly formulated in the case of the numerous interdependences between Johann Christian Bach's opera and sacred vocal composition, must remain unanswered. This alters nothing of the merit and attraction of these concertos, which so gracefully form a bridge between the baroque and classical periods, between organ sinfonias in Johann Sebastian Bach's cantatas and Wolfgang Amadeus Mozart's church sonatas, the organ concertos of Leopold Hoffmann, Joseph Haydn or Antonio Salieri.

Our edition follows the very correct text of the *Einsiedeln* source, written down by a musically experienced copyist. In a few doubtful cases the Welcker print of the *Adventus* has been used for comparison. The dynamic and performance markings are complete only in the source parts: this shows again how in the 18th century the accompanists paid such careful attention to the soloist. All editorial additions in the print, textual deviations in the Critical Commentary, the new edition distinguishing short appoggiaturas from long ones, whereas in the *Einsiedeln* (and in the contemporary prints) throughout in the solo parts? in this edition they may be understood as belonging to the continuo. A continuo solo part is not given in the *Einsiedeln* either. In the Concerto in B major it has to be enlarged upon by the performer as he sees fit to improvise small cadenzas or played-out passages in the appropriate places – e.g. Concerto No. 152, Concerto Rondo F-Dur bar 76 and 151. The contemporary fingering written in pencil in the *Einsiedeln* is also worthy of interest as a document of the performance technique of those days and indications for a true-to-style courtly toucher.

The choice of tempo as well as the registration will be determined by the term "song-like allegro". Melodiousness, charm and a certain finesse are more important than noisy virtuosity, the light, softly radiant pastel colours of the rococo

³² See Werner BREIG, loc. cit. (note 19).

³³ See also Ludwig LANDSHOFF in the preface to his edition: Johann Christian BACH, *Zehn Klaviersonaten*, Leipzig 1925 (Edition Peters 3831), p. III.

³⁴ To the question of the soloist's performance of the continuo part in concertos for keyboard instruments cf. Horst HEUSNER, *Zur Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, Salzburg 1968, 165–175.

are more pertinent than any pointed sharpness. But brilliance must not be missing when one looks at the Italian Settecento organ's sound image, with its clear, shining and yet so finely set *Ripieno*, and the elegant richness of colour of its classical *Registri di Concerto*, or at the two *Cornetti I^o & II^o*, *Flauto in VIII* and *in XII*, or at the *Tromboncini*, which were also available on Johann Christian Bach's Milan Valvassori organ after it had been rebuilt by Carlo Prati (1699) and Paolo Birago (1730)³⁵.

And so the pleasant duty remains to the editor to express gratitude to the Einsiedeln monastery and its Music Library for granting permission to publish – and to mention Leopold Mozart's remark on Johann Christian Bach's art, which is also so strikingly characteristic in these works: 'What is small becomes great when it is written in a naturally flowing and light manner and when it is composed with precision. To do so is more difficult than to compose artistic harmonic progressions, which are for the most part incomprehensible and form.

³⁵ To the history of the Milan Cathedral organ, whose specification at the time of Johann Christian Bach can only be sketchily reconstructed, cf. Renato LUNELLI, *Der Orgelbau in Italien*, Mainz 1956, 74 ff.; a general (basic) history of the Italian organ: Corrado MORETTI *L'organo italiano*, 2nd Milan 1973.

melodies which are difficult to play. Did Bach belittle himself thus? – not at all! The good setting and the order, *il filo* – this is what distinguishes the master from the amateur even in the small details" (*Das Kleine ist groß, wenn es natürlich-flüssend und leicht geschrieben und gründlich gesetzt ist. Es so zu machen ist schwerer als alle die den meisten unverständlichen künstlichen harmonischen progressionen, und schwer auszuführenden Melodeyen, hat sich Bach dadurch heruntergesetzt? – keineswegs! Der gute Satz, und die ordnung, il filo – dieses unterscheidet den Meister vom Stümper auch in Kleinigkeiten*)³⁶.

Landau/Pfalz, 200th anniversary of Johann Christian Bach's death

Wilhelm Krumbach

English translation: Linda Page

³⁶ Letter to Wolfgang Amadeus Mozart dated 13th Aug
MOZART. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe* 444 (= No. 476/lines 80–87).



CRITICAL COMMENTARY

Abbreviations:	Org.	=	Organ
	V. I	=	Violino Primo
	V. II	=	Violino Secondo
	Vc/B	=	(Violoncello &) Basso
	GB	=	Continuo figuring
	l. h.	=	left hand
	r. h.	=	right hand

62	Org.	l. h.	
66	Vc/B.	1st beat a crotchet	
74, 78	Org.	l. h., 1st–4th quavers at first f' c" a' c"	
79	Org.	corrected to d' a' f' a'	
85	Org.	r. h.  missing from the 7th quaver c"	
88	Vc/B.	r. h. appoggiatura 	
98, 99	Org.	f already at the beginning of bar 87, assimilated to V. I/II	
101	V. II	r. h. in each case  missing before the 1st note (e") of the trill termination	
120	Org.	 missing before 2nd semiquaver e"	
123	Vc/B.	l. h. 2nd quarter beat: crotchet instead of  , assimilated to bar 119	
128	Org.	 already below 1st quaver, assimilated to V. I/II	
129	V. I	l. h. 1st crotchet  missing before E	
130	Org.	 missing	
		l. h., 3rd–4th beats r	egard to the German org manual? :

- Source: EINSIEDELN monastery (Switzerland) Music Library,
679.15
Handwritten set of instrumental parts from the 18th century consisting of
- a) Solo part (9p) with the title:
Concerto à Organo/Con 2 Violini/ é/Basso/ in B// Del Sigre Bach.
 - b) *Violino Primo* (2p)
 - c) *Violino Secondo* (2p)
 - d) *Basso* (2p)

The source differs from the present edition in the following cases:

Bar	Part	Remarks
10–11	V. I, V. II,	
	Org.	all appoggiaturas 
12	Org.	r. h., 2nd half of bar, articulation:  
14	V. I	appoggiatura 
15	Org.	r. h. staccato dots instead of strokes
24, 28	V. I	appoggiatura in both cases 
30	Vc/B.	p under the 1st quaver
43–44	Org.	r. h. appoggiaturas 
47	Org.	r. h. appoggiatura 
59 pass.	Org.	in the MS the fingering is written in an old hand in pencil. It is not certain whether it goes back to the music copyist, but the numbers are written in the style of the 18th century.
61	V. II	2nd–4th beats 

132	Org.	l. h. 	in bar
163	Org.		rgia
166	Org.		rgia
171	Org.		rgia
184	C		the penultimate
191			l. h. ater at first a', then d to c"
20°	rg.		ssing before 7th quaver f'
20°	rg.		4th quavers at first e flat e flat later changed to f f g g
			1. appoggiatura 
			before the second minim a'
			r. h. rests despite continuing GB appoggiaturas 

Back.

Nicolaus Reimo. Op. 13. 4

Ausgabequalität

vtl. gemin

t • Eval

10

Quai

be re

ed

卷之三

Signatur 67915

M.

Johann Christian Bach, Co



Concerto B-dur

für Orgel und Streicher

Johann Christian Bach
1735–1782

Allegro
Tutti

Violino I

Violino II

Violoncello, Contrabbasso

Organo

Allegro
Tutti

Violino I

Violino II

Violoncello, Contrabbasso

Organo

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

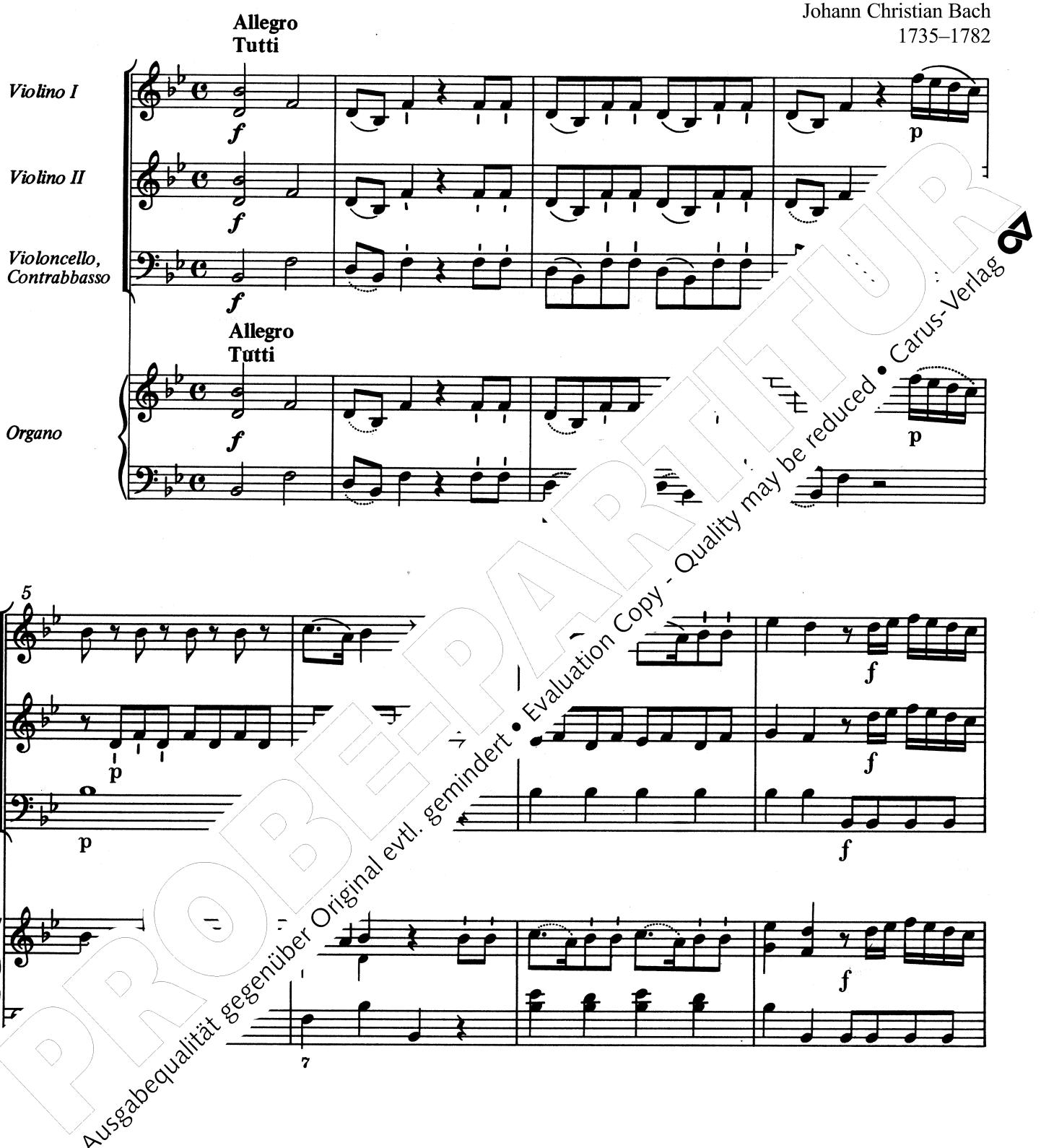
Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

PROB

5

7




 PROBE Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

9
 6

12
p *f*
p *f*
p *f*

17
p
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

6

14

Carus 38.502



22

f

f

f

6 7 5

6 7 5

6 7 5

b7

25

p

p

f

6

6

6

6

6

6b

26

p

p

6

5

6

5

34 Solo

Musical score page 34. The top two staves are mostly blank with occasional short dashes. The bottom staff has a bass clef and a few short dashes.

Solo

Musical score page 34 continuing. The top staff starts with a dynamic 'f' and features eighth-note patterns. The middle staff continues the eighth-note patterns. The bottom staff has a bass clef and eighth-note patterns.

40

Musical score page 40. The top two staves are mostly blank with occasional short dashes. The bottom staff has a bass clef and eighth-note patterns.

Musical score page 40 continuing. The top staff has eighth-note patterns. The middle staff has eighth-note patterns. The bottom staff has a bass clef and eighth-note patterns.

44

Musical score page 44. The top two staves are mostly blank with occasional short dashes. The bottom staff has a bass clef and eighth-note patterns.

Musical score page 44 continuing. The top staff has eighth-note patterns. The middle staff has eighth-note patterns. The bottom staff has a bass clef and eighth-note patterns, with dynamics 'p' and 'f' indicated.

48

Tutti

f

f

f

Tutti

Solo

p

53

58

Solo

p

Solo

Solo

p

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

61

Three staves of musical notation for two voices (Soprano and Alto) and basso continuo. The key signature is one flat, and the time signature is common time. The vocal parts enter sequentially, with the basso continuo providing harmonic support.

64

Three staves of musical notation for two voices (Soprano and Alto) and basso continuo. The key signature is one flat, and the time signature is common time. The vocal parts continue, with dynamic markings like *tr* (trill) appearing above the notes.

67

Three staves of musical notation for two voices (Soprano and Alto) and basso continuo. The key signature is one flat, and the time signature is common time. The vocal parts continue, with dynamic markings like *tr* (trill) appearing above the notes.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

70 Tutti Solo
f f f

74 Tutti Solo
Carus-Verlag

78 Original evtl. gemindert
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBECOPY
Evaluation Copy - Quality may be reduced
Evaluation Copy - Quality may be reduced
Original evtl. gemindert

The musical score consists of four systems of music. System 1 (measures 70-71) features a tutti section followed by a solo section for piano. System 2 (measures 72-73) shows a tutti section followed by a solo section for piano. System 3 (measures 74-75) shows a tutti section followed by a solo section for piano. System 4 (measures 76-77) shows a tutti section followed by a solo section for piano. The score includes dynamic markings such as *f*, *tr*, and *p*. Performance instructions like "Tutti" and "Solo" are placed above certain sections. A large watermark "PROBECOPY" is diagonally across the page, and a smaller watermark "Evaluation Copy - Quality may be reduced" is also present.

82

2 2 2

85 cresc. cresc.

3 2 cresc.

88

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

3

91

Tutti
f

Tutti
f

95

99

103

Solo

Solo

108

113

118

Tutti

f

Tutti

f

Solo

p

Tutti

f

Solo

122

f

p

f

p

125

f

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

p

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

128

Musical score page 128 featuring three staves. The top two staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is one flat. The music consists of eighth-note patterns.

Musical score page 129 featuring two staves. The top staff is treble clef and the bottom staff is bass clef. The key signature is one flat. The music consists of eighth-note patterns.

131

Musical score page 131 featuring three staves. The top two staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is one flat. The music consists of eighth-note patterns.

Musical score page 132 featuring two staves. The top staff is treble clef and the bottom staff is bass clef. The key signature is one flat. The music consists of eighth-note patterns.

134

Musical score page 134 featuring three staves. The top two staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is one flat. The music consists of eighth-note patterns.

Musical score page 135 featuring two staves. The top staff is treble clef and the bottom staff is bass clef. The key signature is one flat. The music consists of eighth-note patterns.

137

Tutti

f

Solo

p

f

p

f

A musical score for piano. The top staff shows a tutti section with sixteenth-note patterns, followed by a solo section where the right hand plays eighth-note chords and the left hand provides harmonic support. The bottom staff shows sustained notes from the tutti section transitioning into eighth-note chords.

A musical score for organ, page 141. The score consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is indicated as 141. The music features various note heads, stems, and rests. The bass staff has a unique note head design. The score is set against a background featuring large, stylized letters 'U' and 'V' and a watermark that reads 'may be reduced • Carus-Verlag'.

The image shows a technical sketch of two circles. The larger circle is labeled 'Durchmesser' (Diameter) and the smaller one is labeled 'Radius'. A horizontal line segment connects the centers of the two circles. The text 'ist gegenüber Original evtl.' is written diagonally across the drawing.

151

Tutti

Solo

Tutti

Solo

157

162

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

p

Musical score for orchestra, page 166, measures 1-4. The score consists of four staves: Violin 1, Violin 2, Cello/Bass, and Double Bass. The key signature is one flat. Measure 1: Violin 1 and 2 play eighth-note patterns. Cello/Bass and Double Bass play sustained notes. Measure 2: Violin 1 and 2 play eighth-note patterns. Cello/Bass and Double Bass play sustained notes. Measure 3: Violin 1 and 2 play eighth-note patterns. Cello/Bass and Double Bass play eighth-note chords. Measure 4: Violin 1 and 2 play eighth-note patterns. Cello/Bass and Double Bass play eighth-note chords. Measure 5: Violin 1 and 2 play eighth-note patterns. Cello/Bass and Double Bass play eighth-note chords. Measure 6: Violin 1 and 2 play eighth-note patterns. Cello/Bass and Double Bass play eighth-note chords. Measure 7: Violin 1 and 2 play eighth-note patterns. Cello/Bass and Double Bass play eighth-note chords. Measure 8: Violin 1 and 2 play eighth-note patterns. Cello/Bass and Double Bass play eighth-note chords.

A musical score page featuring three staves of music. The top staff uses treble clef, the middle staff alto clef, and the bottom staff bass clef. All staves have a key signature of one flat. Measure 1 consists of three measures of quarter notes. Measure 2 starts with a measure of eighth notes followed by a measure of sixteenth-note pairs. Measure 3 starts with a measure of eighth notes followed by a measure of sixteenth-note pairs. Measure 4 begins with a measure of eighth notes. A large watermark "DRAFT" is diagonally across the page. A diagonal annotation from the bottom right corner reads "Evaluation Copy - Quality may be reduced." Another annotation near the top right corner reads "Carus-Ven".

176

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemini

Original evtl. gemini

181

p

f

p

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 11 starts with a sixteenth-note pattern in the treble staff, followed by eighth-note pairs in the bass staff. Measure 12 begins with eighth-note pairs in the bass staff, followed by a sixteenth-note pattern in the treble staff.

187

Original evtl. gemind

77

Schönheit gegenüber Original evtl. gem.

A musical score excerpt on a single staff. It begins with a grace note followed by a quarter note. The next measure starts with a trill symbol over a eighth-note triplet.

A horizontal bar consisting of several black rectangular segments of varying widths, followed by a short gap and another segment. Below the bar is a small, dark, irregular shape.

H^{\parallel}

may be re

reduced • Can

1

190

193

Tutti

197

201

201

205

205

208

208

211

214

218

Orgel solo / Organ solo		Rheinberger: Orgelkonzert Nr. 1 in F	50.137
Bach: Fantasia e Fuga in c, BWV 562	40.594/10	- Orgelkonzert Nr. 2 in g	50.177
Bach/Bornefeld: Partita in d nach BWV 1004	29.179	Rentzsch: Orgelkonzert (1984)	18.065
- Sonate in C nach BWV 1005	29.177		
Barbe: Sonate für Orgel	18.029		
Bethke: Triptychon	18.025		
Bezler: Biblia Organ. 3 Orgelbilder zum Alten und Neuen Testament (Perc ad lib.)	18.069	Orgel mit 1 Melodieinstrument / Organ with 1 melody instrument	
Bornefeld: Orgelstücke. Sieben Intonationen	29.033	Bach/Bornefeld: Drei Choralvorspiele (Eh)	29.186
- Sonate 1965/66	29.105	- Acht Choralbearbeitungen (Melodieinstrument)	29.188
Freie Orgelmusik der Romantik I, II und III (Völk)	40.591-593	- Drei Choralvorspiele (Vc)	29.193
Graap: Zwei Orgelstücke	18.118	Becker: Adagio (Vl)	40.583
Husumer Orgelbuch (Samm lung, 1758)	18.053	Bertram: Choralfantasie „Jesu meine Freude“ (Va)	13.059
Karkoschka: Orgelstück (1979)	18.059	- Fünf Choralvorspiele (Ob)	13.043
- Toccata und Fuge (1953)	18.059	Bornefeld: Choralsonate „Auf, auf, mein Herz“ (Tr)	29.075
Krebs: Choralbearbeitungen (Erster Teil der Clavier-Übung)	18.524	- Litus (Trb)	29.124
- Suite in C	18.511	- Threni (Eh)	29.123
- Sechs Sonatinen	18.503	Busoni/Bornefeld: Variationen über das Chorallied BWV 517	29.189
- Sechs Suiten	18.512	Ebhardt: Befiehl du deine Wege. 1. Komposition (Clt)	13.030
- Sonata in a	18.510	- Befiehl du deine Wege, 2. Komposition (Fg)	13.031
Marburg: Sechs Sonaten (1756)	18.002	- Dir, dir, Jehova, will ich singen (Ob)	13.032
Musik zu Kasualien 4 (für Orgel allein	2.079	- Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld (Fg)	13.033
Müller-Cant: Toccata, Fuga e Ciacona	18.034	Homilius: Drei Choralbearbeitungen (Blasinstrument)	13.019
Neukomm: Kurze und leichte Messe	18.068	- Elf Choralvorspiele (Melodieinstrument)	13.071
Ochsenhauser Orgelbuch (Faksimile und Notenteil)	24.409	Krebs: Drei Fantasien (Bl)	13.056
Organ arrangements I	18.062	- Freu dich sehr, o meine Seele (Obda)	13.024
Orgelwerke des 16.–18. Jahrhunderts (zu Laukvik, Orgelschule 1)	40.511	- Vier Choralvorspiele (Bl)	13.055
Praetorius: Drei Praeambula. Magnificat-Bearbeitungen	18.003	Kretzschmar: Concerto für Klarinette	
Reichardt, G.F.: Sechs fugierte Orgeltrios	18.001	- Concerto für Querflöte	
Rheinberger: Das gesamte Orgelwerk in 3 Bänden	50.238 + 50.239	Link: Partita „Lobet den Herren, alle die ihn ehren“	
- Orgelsonaten 1–20. Band 38 + 39 der GA (Ln)	50.239	Linkenbach: Partita „Es kommt ein Schiff, geladen...“	
- Orgelsonate Nr. 1 in c op. 27	50.027	Marks: Partita „In dir ist Freude“ (Fl)	
- Orgelsonate Nr. 3 in G op. 88	50.088	- Partita „Jesu, meine Freude“ (Cor)	
- Orgelsonate Nr. 4 in a op. 98	50.098	- Partita „Lobe den Herren, o meine Seele“	
- Orgelsonate Nr. 8 in e op. 132	50.132	- Partita „Nun singet und seid froh“	
- Orgelsonate Nr. 11 in d op. 148	50.148	Metzler: Partita „Die Sonn hat sich erholt“	
- Orgelsonate Nr. 14 in C op. 165	50.165	Mozart/Bornefeld: Andante und Allegro	
- Kleinere Orgelwerke. Band 40 der GA (Ln)	50.240	Oley: Wunderbarer König (C)	13.007
(auch als Einzelausgaben erhältlich / also avail. in separate editions)		Purcell: Suite für Trompete (Tr)	13.195
- Freie Orgelmusik für den Gottesdienst	50.264	Raphael: Sonate (Vc)	13.023
Schnizer: Sechs Sonaten	40.599	Rheinberger: Andante und Allegro	16.004
Schroeder: Pezzi piccoli	18.071	- Sechs Stücke für Orgel	16.029
Schubert/Bornefeld: Fantasie in f D 940	29.178	- Suite in c für Vcl. und Vcl. solo	50.150
Schumann: Toccata op. 7 (arr. Rothaupt)	18.063	Romantische Schilling: Dr. und Kl. (Tr)	16.043
Siedel: Es ist ein Schnitter (Partita)	40.594/30	- Vier Cäcilienlieder	13.015
- Te Deum laudamus (Altenburger Te Deum)	40.594/20	Schnitzler: Scherzo (C)	13.044
Silcher: Sämtliche Orgelstücke	80.121	Scilicet: Toccata (C)	23.502
Vorspiele und Begleitsätze zu Kirchenliedern		Tenor: Toccata (C)	16.036
Preludes and hymn settings		Teile: Toccata (C)	13.022
Aphorismen, Intonationen und Choralvorspiele für Orgel		Violin: Toccata (C)	29.187
Bach, J.M.: Sämtliche Orgelchoräle		Violoncello: Toccata (C)	16.035
Bach: Sechs Orgelchoräle nach Kantatensätzen		—ssō continuo: was hast du verbrochen (Va)	13.003
- Sechs Choräle à la Schübler			
- 18 kleine Choralpartiten (Schlenker)			
Bornefeld: Choralvorspiele I–VIII			
- Choralvorspiele I, II			
- Choralvorspiele 1930/70			
- Choralvorspiele 79/83			
- Orgelstücke. 7 Intonationen			
Choralvorspiele zum EG			
Brosig: Sämtliche Choralvorspiele			
Choralvorspiele aus dem Umkreis des ...			
Esslinger Orgelbuch. Intonationen, ...			
und Begleitsätze zum EG (3 Bde)			
Freiburger Orgelbuch			
Horn: 16 Choralvorspiele zur ...			
Janca: Orgelverse über: Gott sei ...			
- Solang es Menschen			
- Manchmal kenner			
- Brich dem Hung'ri			
- Kleine Toccata ül			
Karkoschka: Cäcilie			
Merkel: Cä			
Metzler:			
- Ver			
Oley:			
Ausgabebqualität gegenüber Original evtl. gemindert			
C			
gan concertos			
Anc			
Bach, J.			
- Orgelk			
- Orgelkonzert in B			
- Orgelkonzert in Es			
Bach/Bornefeld: Konzert in d BWV 1052			
Händel: Concerti d'organo Nr. 7–12			
- Concerti d'organo Nr. 13–16			
Das Aufführungsmaterial ist einzeln erhältlich.			